

Cenas Musicais no Interior do Nordeste¹

Tobias QUEIROZ²

Bany NARONDY³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, RN

Resumo

O artigo tem o objetivo de abordar algumas noções básicas de “cena musical”, discutindo seus alcances e algumas de suas limitações. Sugere-se assim, a partir da observação de dois estudos de caso em Mossoró-RN (O Valhalla Rock Bar e o Coletivo PegoBeco), refletir e tentar localizar nesta mediana cidade potiguar as discussões acerca de cenas musicais. A partir desta perspectiva privilegiamos algumas questões em torno das territorialidades, territórios e espaços, bem como, abordamos o breve deslocamento do eixo de produção e consumo de cultura (Centro-Periferia).

Palavras-chave

Cena Musical; Territorialidade; Música.

Definições/problematizações iniciais do termo de cena

Jornalistas, turistas e habitantes das cidades mencionarão a cena do Temple Bar em Dublin, a cena de música techno em Berlim ou a nova cena dos bares de hotel em Montreal, contudo, a escala e o caráter do fenômeno ao qual se referem flutuará a cada uso (STRAW, 2013, p. 11-12).

Esta citação recentemente publicada no Brasil do pesquisador e um dos pioneiros a investigar a noção de “cena” na academia Will Straw, – inspirado na crítica jornalística e nos próprios atores que utilizam de forma recorrente esta palavra, nos convida de forma sedutora a passear nas metrópoles e imaginar como se processa o mapa noturno boêmio das urbes. A partir da conceituação de cena, a qual auxilia de maneira ferramental a melhor compreender os movimentos da cidade, o artigo seminal de Straw (1991) diferenciava “comunidade musical” (esta por ser mais estável) de “cena musical” (a partir das suas lógicas de mudanças e de fluidez, um objeto vivo e em constante mutação).

¹Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Estudos da Mídia pela UFRN e professor do Curso de Jornalismo da UERN. Atualmente é Doutorando do Curso de Comunicação da UFPE. Email: tobiasqueiroz@gmail.com

³ Graduada em Publicidade e Propaganda pela UERN. Email: bany.clic@gmail.com

Inicialmente podemos observar a reivindicação intelectual de Straw que, a partir da cena, “nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada” (2013, p. 12).

Um outro elemento presente na concepção do pesquisador canadense transita em torno das grandes cidades. Embora não esteja explícito em sua teoria que haja uma necessidade a priori de analisar a cena a partir de uma “metrópole”, vemos comumente na academia investigações das cenas nas grandes cidades. A citação que abre este artigo, ilustra bem esta nossa observação, bem como, o projeto “*Culture of Cities*”, encerrado em 2005, do qual em um diálogo interdisciplinar, Straw e seus integrantes, realizaram análises comparativas das cidades canadenses de Toronto e Montreal, de Dublin – capital da Irlanda e Berlim, capital da Alemanha e, uma das sete maiores áreas urbanas da União Europeia. Parte desta desenvoltura deve-se, entre outros, ao argumento onde Straw afirma que “as cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca (sic) de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação contínua na vida cultural das cidade” (STRAW, 2013, p. 13).

Podemos de maneira lógica deduzir que este “excesso de sociabilidade” deriva da explosão demográfica localizada nas grandes cidades. São inúmeros atores, que unem-se em torno de interesse em comum e que muitas vezes, apesar de representar um quantitativo considerável, quando comparado aos milhões de habitantes das suas respectivas cidades, tornam-se alguns consumidores de cultura minoritária.

O debate que aqui apresentamos transita nesta problemática do espaço (físico) da materialização das cenas. E é exatamente neste ponto em que confeccionamos o nosso pressuposto na tentativa de verticalizar o conceito de cena problematizando o locus de análise. Tentamos visualizar além das metrópoles, ultrapassar as fronteiras das grandes cidades e ir além das capitais. Com este exercício empírico conseqüentemente surge-nos algumas perguntas: Será que as pequenas e médias cidades podem ser protagonistas de cena musical da sua localidade/região? Como podemos visualizar as cidades do interior do Nordeste ao pensarmos as cenas musicais em seu respectivo Estado? Como se conformam as cenas nestas cidades?

Na tentativa de refletir a partir destes questionamentos buscamos pensar primeiramente os elementos que compõe a territorialidade, bem como, o espaço. Ambos contam com o apoio do conceito de multiterritorialidade de Haesbaert (2014) o qual conta

com o suporte do filósofo Henri Lefebvre. Tentamos também de maneira introdutória, ampliar logo na abertura deste artigo a discussão aqui iniciada de cena musical, problematizando este caráter urbano de megalópole. No terceiro tópico discutiremos brevemente a mudança geopolítica entre a periferia e centro, onde abordaremos a ideia de cosmopolitismo periférico com o intuito de localizar estes fenômenos nas ditas periferias. E, por último, fazemos uma análise de um estudo de caso do Coletivo PegoBeco e do Valhalla Rock Bar, ambos localizados na cidade de Mossoró-RN.

Cena musical

Como iniciamos a discussão neste artigo, boa parte dos estudos da cena musical apresenta para a comunidade uma cartografia das grandes cidades. São estudos que dialogam com as mesmas metrópoles e que em seus desdobramentos conceituais podem ser visualizados nas suas respectivas cenas.

Um destes componentes, que se encontra presente na constelação de conceitos envolta do que se concebe como cena, há a nomeação pela crítica jornalística. Ela, juntamente a própria aut nomeação pelos seus atores são fundamentais para o seu entendimento. Amaral (2013, p. 94) cita Janotti Jr, quando este participou dos debates do III Comusica em 2013, ao se referir a empregabilidade do termo: “(...) enquanto categoria de análise deve ser utilizado quando emergir da nomeação dos próprios atores sociais e não ser dado a priori”.

Já o texto⁴ apresentado pela pesquisadora Simone Sá (2012) há o comentário sobre outras possíveis fragilidades do conceito de cena musical. A partir dos críticos da teoria de Will Straw (1991) a autora discorre que: “uma vez que a cena tanto pode ser usada para descrever uma unidade mínima de análise, como um bar e seus frequentadores, como referir-se a um cenário abstrato e global tal como a cena mundial de heavy metal, por exemplo”.

Esta excessiva flexibilidade e maleabilidade, ainda segundo a autora, também foi respondida por Straw (2006): “As cenas são *espaços geográficos específicos* para a articulação de múltiplas práticas musicais” (SÁ, 2012, destaque da autora).

Seguindo esta linha de raciocínio temos estudos que apresentam investigações em grandes cidades. Um destes trabalhos é o de Harris (2007) ao investigar a cena do metal

⁴ O texto foi apresentado na mesa “Das Cenas Urbanas aos Territórios Virtuais - consumo, experiência e materialidades sonoras nas cenas musicais” sob o título “CENAS MUSICAIS – Nas cidades e no ciberespaço, a trajetória de um conceito”, durante a realização do IV Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, na USP entre os dias 15 e 17 de agosto de 2012.

extremo⁵ em cinco cidades de três países (Jerusalém e Tel Aviv em Israel; Gotemburgo e Estocolmo na Suécia e Londres no Reino Unido). O pesquisador também dedica um tópico para discorrer sobre a cena metal nas outras regiões macro do globo, tais como, a América do Sul, Europa Ocidental, África Subsaariana⁶ e Sudeste Asiático. Como seu foco ficou nas cinco cidades citadas acima, ao se referir as outras regiões Harris preferiu ser genérico e comentar *en passant* a cena metal.

Temos também, através de uma perspectiva sociológica, em que as relações culturais de ocupação do espaço urbano, a partir da circulação da música se tornaram o principal foco de atenção, a noção de cena como alternativa ao conceito de “comunidade”, que possuía uma composição estável. Will Straw apresenta um conceito que, em alguma medida, desse conta dos processos de identificação transitórias que vinham se rotinizando na sociedade contemporânea (HERSCHMAN, 2013 p. 48). Dessa forma, Straw norteia cena como o meio de falar da teatralidade da cidade e da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de forma atraente. Nota-se então que os espaços das cidades fomentam o surgimento de trocas e interações, já que a sua própria infraestrutura⁷ nos leva a sociabilidade em determinados pontos.

A produção e consumo de música se prestam com mais facilidade a uma sociabilidade urbana móvel do que o envolvimento em outras formas culturais (STRAW, 2013). Por isso as cenas musicais têm um reconhecimento mais claro. Segundo Straw (1997, p. 494):

Como ponto de partida, é possível colocar uma cena musical como distinta, de modo significativa, da velha noção de comunidade musical. A última pressupõe um grupo populacional cuja composição é relativamente estável – de acordo com uma ampla gama de variáveis sociológicas – em que o envolvimento com a música toma a forma de uma contínua exploração de um ou mais idiomas musicais pronunciados que são enraizados dentro de uma herança geográfica e histórica específica.

Vemos então que cena musical é um espaço cultural onde coexiste pluralidade de práticas musicais relacionando-se entre si e inseridas em uma variedade de processos de diferenciação, seguindo uma aberta multiplicidade de direções, de mudanças e hibridismos.

⁵ Para KAHN-HARRIS (2007, p. 10) o “Extreme metal” é caracterizado pela junção de vários gêneros musicais do *heavy metal*, principalmente os sons ditos mais “pesados”, tais como o *doom metal* (Pentagram e Black Sabbath); *black metal* (Venon, Crade Of Filth); *trash metal* e *death metal* (Obituary, Morbid Angel) (tradução livre do autor).

⁶ Optamos em utilizar o termo subsaariana neste trabalho, pelo fato dele ter sido empregado pelo autor, porém, preferimos a expressão “África Negra” por não apresentar em sua etimologia a visão eurocentrista (o norte acima e o sul abaixo) do termo anterior.

⁷ Por infraestrutura entendemos o conjunto das instalações necessárias às atividades humanas presentes nas cidades.

Janotti Jr. usa a ideia de cena musical para definir práticas musicais relacionadas a determinados espaços urbanos, procurando localizar através dessa nomeação os desdobramentos sociais, econômicos e afetivos presentes no consumo musical que se materializam na tessitura cultural das cidades contemporâneas. Por isso, em geral, quando aparece alguma ebulição cultural em torno de expressões da música popular massiva, ela é logo nomeada pela crítica cultural, que procura mapear a existência destas cenas.

Explorando estas noções de agrupamentos, Sá (2009) ainda destaca o surgimento de identidades de grupo a partir de conversas e objetivos comuns; e sublinha a multiplicidade de atividades e a mobilidade de um grupo, cujo movimento, a partir de articulações transversais, promove realinhamento das cartografias da cidade. Os agrupamentos estão atrelados a questões de gosto, vivências e opiniões que vão sendo orientados pelo consumo de shows, discos, vestimentas, dentre outras formas de identificação. Apesar de a música fornecer função de contextualização social e noção de pertencimento, ela não é o bastante para garantir aos participantes o real sentido de pertencimento ao coletivo, o que acaba gerando segmentação de públicos.

Nessa perspectiva, Simone Sá (2011, p. 158) sugere que os agrupamentos que chamamos de cenas musicais não se distinguem somente por produzirem ou consumirem sonoridades particulares, mas sim por evocarem universos distintos, povoados por um tipo de público, pelos locais que ocupam, por uma forma de fazer música, por sua vez relacionada a um tipo de escuta e fruição próprias que demarcam as fronteiras entre nós – os *insiders* – e “eles” - os *outsiders* – mas que ao mesmo tempo intersectam-se, modulam-se e comunicam-se mutuamente. Partindo disto, vemos que a cena envolve gênero musical, mas é bem mais abrangente que isto, e em consonância com Straw, Sá afirma que entendemos que a noção de cena refere-se:

- a) A um ambiente local e global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos agrupamentos juvenis; e) Que supõe demarcação territorial a partir de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcados fortemente pela dimensão midiática (SÁ, 2011, p.157).

Temos assim algumas delimitações que contribuem para a conceituação de cena, apresentando o quanto podem ser multifacetados os contextos que envolvem a sua formação.

Vale ressaltar também, a partir de Janotti Jr. (2014, p. 74-75), o quanto a cena pode se afirmar no circuito cultural na construção de territorialidades. Para o autor, o processo de territorialização é uma reivindicação da existência de uma cena, já a sua desterritorialização se processa com suas conexões virtuais e globais e, por último, a sua reterritorialização, que é exatamente a forma com as cenas transformam espaço em lugar. Estes elementos geográficos serão discutidos no próximo tópico, numa tentativa de diálogo com a geocomunicação.

Espaço, território e territorialidades

Ao se observar as materializações⁸ das cenas musicais nas cidades nos deparamos indiscutivelmente com sua disposição geográfica. Seus lugares de pertencimento, seus espaços e conseqüentemente seus territórios. Nesta pesquisa, por exemplo, nosso olhar volta-se para dois espaços, que pelas suas características nos faz visualizar como um território: O Valhalla Rock Bar, ponto de encontro e de compartilhamento de afetos envolta do *heavy metal*, bem como, o Beco, localizado ao lado do teatro estadual da cidade de Mossoró-RN e caracterizado pela diversidade e multiplicidade de manifestações musicais.

Buscando aprofundar as discussões e, em um olhar mais atento, nos sobressalta alguns termos sobre a ótica espacial das relações sociais, principalmente quando estes envolvem questões de caráter mais simbólico, cultural ou subjetivos, que necessitam de um breve detalhamento. Como bem aponta o geógrafo Rogério Haesbaert (2014), a partir do filósofo Lefebvre, o conceito de “paisagem” aponta para o campo das representações, (algo que a priori não nos deteremos neste trabalho) e o conceito de “lugar”, muito caro as nossas discussões juntamente ao de “território”, que é aquele que aponta para processo envolta da “construção identitária e/ou do espaço vivido” (2014, p.43).

Ao discutir o conceito de “lugar”, Doreen Massey (2000 [1991]) tem um entendimento, digamos, mais progressista e menos conservador, assim como aponta Haesbaert (2014, p. 46-47). Para os dois autores pensar o lugar é visualizá-lo “como um lugar-encontro, o local das interseções de um conjunto particular de atividades espaciais, de conexões e interrelações, de influências e movimentos”. O lado “progressista”, por exemplo, dialoga diretamente com algumas palavras-chave desta sua definição, tais como, conexões e movimentos. É pensar algo que, numa definição mais simplista, passa de

⁸ Vale salientar que neste trabalho optamos em trabalhar somente com as manifestações físicas da música, ou seja, suas territorialidades, porém reconhecemos a importância e a existência também das cenas virtuais, translocais e globais.

“estático”, ou seja, um lugar físico em si e inerte e começar a pensá-lo com movimento e fluidez.

Antes de abordarmos o conceito de “território”, vale ressaltar, o que Janotti Jr. (2014, p.16) destaca em relação as cenas musicais enquanto expressão comunicacional. Para o autor abordar a música como um “estar junto” e da partilha, nos leva também a pensá-la como fator de enfrentamento e distanciamento. Em outras palavras podemos afirmar que fazer escolhas, sejam elas de gêneros musicais, por exemplo, de sua preferência, é automaticamente realizar opções de negações, de distanciamentos. Afirmando predileção a determinado artista/músico/banda é se afirmar também perante aquele seu “outro” artista. Como ilustração podemos citar o comum relato de “gosto de rock-pop”, mas não gosto daquele “rock que ninguém entende o que se está falando”. Quando o nosso interlocutor imaginário se posiciona negando o *heavy metal*, podemos encontrar um elemento de fratura e de violência. É quando transitamos nestas questões de afirmação/negação do outro que podemos melhor localizar o conceito de território.

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas com o tradicional poder político. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais explícito, de dominação, quanto ao poder no sentido mais implícito ou simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (“possessão”, “propriedade”), o primeiro sendo um processo muito mais simbólico, carregado das marcas do vivido, do valor de uso, o segundo mais objetivo, funcional e vinculado ao valor de troca (HAESBAERT, 2014, p.57).

A partir de um diálogo com Deleuze e Guattari (1992), Haesbaert utiliza o termo “constelação de conceitos”, onde “lugar” e “territórios” também estão presentes juntamente a outros. E é dentro deste termo que o autor dialoga com seus vários conceitos geográficos numa tentativa de não simplificação conceitual. Pois os mesmos quando, “considerados analiticamente, (...), jamais poderão ser 'fechados' em espécies de gavetas claramente distinguíveis” (HAESBAERT, 2014, p. 47). O mesmo podemos afirmar de “territorialidade”:

A territorialidade, no nosso ponto de vista, não é apenas “algo abstrato”, num sentido que muitas vezes se reduz ao caráter de abstração analítica, epistemológica. Ela é também uma dimensão imaterial, no sentido de que, enquanto “imagem” ou símbolo de um território, existe e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia política-cultural (...) (HAESBAERT, 2014, p. 64).

Para melhor ilustrar este conceito tomemos o raciocínio de Janotti Jr. (2012, p. 123) ao afirmar que mesmo pela influência do espaço, a cena musical não é só um modo de tornar significantes certas territorialidades, alia-se também a como este território é conhecido e desfrutado. Temos, desta forma, a adesão a estes termos para melhor analisar a cena musical. Observar a cena, é também investigar seus espaços, seus territórios e, por consequência, suas territorialidades.

Cosmopolita periférico

Quando fazemos um diálogo entre as experiências sensíveis que o conceito de cena sugere, percebemos o quanto esta noção está intensamente ligada à urbe, promovendo o desenvolvimento de sociabilidades, apropriações e intercâmbios vindos da interferência dos atores sociais nos espaços.

Habitar também é perceber que “nas cidades, as narrativas estão constantemente sendo recriadas, deslocando-se e se re-imaginando com e por meio das relações uns com os outros” (FERNANDES, 2013, p. 1), sejam elas metrópoles ou apenas cidades medianas⁹ (como Mossoró/RN, por exemplo). Nota-se então que as cidades e suas narrativas estão repletas de significados e atribuições simbólicas ligadas aos processos sociais em que as pessoas estão submetidas. Nesse sentido, vemos que o inverso também pode ocorrer, isto é, os atores sociais transformando limitações geográficas em locais de interação e produção de subjetividades.

Sendo assim, voltamos nosso olhar para a potiguar Mossoró. Com população estimada em 284.815 habitantes para o ano de 2014¹⁰ o município que tem se destacado como polo econômico e empresarial na última década, fenômeno reconhecido pela crescente expansão das vias urbanas em algumas áreas, fruto da inserção de capital privado, assim como de políticas públicas.

Mudanças globais na economia, política, ações sociais, bem como inovações tecnológicas sinalizam a forma como o Estado passou a intervir na sociedade por intermédio de políticas públicas. As ações empreendidas materializam-se nos espaços locais, particularmente no âmbito da política urbana, através de projetos de renovação e restauração de áreas específicas da cidade, tendo como fundamento o modelo denominado empreendedorismo urbano, que segundo Sánchez (1999, p. 115-116) “são também

⁹ Utilizamos o termo “mediana” ao se referir a cidades que possuem entre 100 mil e 500 mil habitantes. Vale salientar que este pressuposto de classificação da urbe é um diálogo empírico com a realidade urbana brasileira.

¹⁰ Para mais detalhes populacionais, dados sociais e/ou econômicos em Mossoró ver link <<http://cod.ibge.gov.br/232UP>>.

verdadeiras fábricas de imagem, pois mediante a necessidade de construir ou modificar as 'imagens de marca' da cidade para projetá-la no exterior, se utilizam do marketing para promover seus principais "produtos".

Em Mossoró, verifica-se a adoção destas estratégias de intervenções físicas no espaço urbano pelo governo municipal, como podemos perceber no complexo denominado Corredor Cultural, localizado na Avenida Rio Branco, no centro da cidade. O corredor é composto por inúmeros aparelhos de entretenimento/cultura (Praça da Criança, uma área de recreação infantil, Praça de Eventos, Estação das Artes, Teatro Municipal Dix-huit Rosado, Memorial da Resistência - um museu com exposição fotográfica da resistência mossoroense ao bando de Lampião); Consumo (Praça da Convivência - ambiente gastronômico repleto de bares e restaurantes) e Praça dos Esportes apresentando um conjunto de quadras para práticas esportivas.

A construção do Corredor Cultural trouxe para cultura local uma nova dinâmica para a cidade, até então carente de espaços públicos, entretenimento e consumo desta natureza. A partir daí, pergunta-se: Para quem são direcionadas a realização e implantação destas intervenções e obras urbanas? De que forma a produção autoral tem se manifestado nestes espaços? Os atores sociais e os movimentos são ouvidos em suas reivindicações?

Por outro lado, também devemos apontar que Mossoró apresenta espaços e territórios que se portam como elementos de resistência (palavra tão cara ao poder público local – em decorrência de utilizar como slogan ideológico a “resistência” da cidade ao ataque, na segunda década do século passado, do bando de Lampião: “Mossoró terra da resistência”) ao movimento hegemônico cultural. Através de intervenções no espaço urbano, como as atividades do Coletivo PegoBeco¹¹, ou mesmo com ações realizadas em contraponto às festividades juninas (carro chefe municipal do turismo cultural), tais como, o festival realizado no bar Mamba Negra, intitulado de “Mossoró Cidade Rockeira”, em um claro contraponto ao slogan “Mossoró Cidade Junina” ou os shows de bandas autorais de rock no evento chamado de “Pingo da meia noite”¹², outra alusão a abertura oficial do São João, “Pingo da mei dia”.

Pode-se notar que a cidade passa por alterações/continuações em seu eixo de produção/consumo cultural, que identificamos como uma retomada de uma, possivelmente cultura de rua, baseada em música e em outras sociabilidades e, como também, podemos

¹¹ Discutiremos detalhadamente as ações e como se organiza o Coletivo PegoBeco no próximo tópico deste trabalho

¹² Estas e outras informações a respeito do Mamba Negra podem ser acessados no link <<https://www.facebook.com/mambanegracultural>>, último acesso em 16 de julho de 2015.

assim afirmar, de reavivamento da cena musical do rock. São novas formas de habitar culturalmente a cidade.

Dentro desta perspectiva, as áreas consideradas periféricas (onde localizamos, entre outras, a cidade de Mossoró neste contexto) estabelecem um diálogo com o global através de suas práticas simbólicas. Como por exemplo, podemos citar territorialidades que tem se tornado zonas de negociação entre o “interiorano” e o “cosmopolita”, criando novas centralidades e dando novas definições a estruturas já estabelecidas pelas atividades comerciais de consumo cultural da região. No curso dessa desestabilização, Phryston propõe:

O cosmopolita periférico incita reformulações, remapeamentos, relativizações. Esse momento do cosmopolitismo moderno poderia ser definido como o percurso de autodescoberta feito pelo intelectual das margens, uma autodescoberta que pode levar ao estabelecimento das primeiras políticas da diferença. O cosmopolita periférico tenta definir a modernidade a partir de uma instância ambígua (...) e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ou seja, ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna (PRYSTHON, 2015, p. 5).

Apesar de existirem barreiras claras entre a produção desses dois eixos, o termo “cosmopolita periférico” não esbarra nessas fronteiras, sustentando a característica de autenticidade somada ao surgimento de uma liberdade de produção em relação ao centro. Aliando esta perspectiva ao uso da tecnologia, o consumo do que é produzido de maneira periférica também é expandido ao âmbito global. Desta maneira a “autonomia de produção e consumo de um lado, popularidade acrescida do outro que, várias vezes, ultrapassa os limites da 'periferia de origem', num movimento de duplo sentido: quando as músicas da periferia entram no mercado da música global, a periferia chega também ao centro” (LA BARRE¹³, p. 4).

Como uma não-metrópole Mossoró/RN vivencia o processo de ressignificações de espaços, os quais se transformam em palco para diversas manifestações e debates, onde através de sociabilidades e de apropriações, podemos localizar com relativa facilidade agenciamentos, bem como, movimentos de (re) territorialização. São becos, bares e praças que nos chamam a atenção por transformarem-se em lugar de muitos significados, sendo “um misto, um híbrido, um composto de formas-conteúdo” (SANTOS, 1999, p. 19).

¹³ O texto de Jorge de La Barre, “Para além da oposição Centro/periferia: das fronteiras simbólicas à economia simbólica”, encontra-se disponível no link: <http://lemetro.ifcs.ufrrj.br/jorge_de_la_barre_para_alem_da_oposicao.pdf>, último acesso em 16 de julho de 2015.

As cenas no interior

Visualizando a noção de cena na concepção das maneiras como as práticas musicais articulam um sentido de espaço (STRAW, 2012), bem como, entendendo as cidades do interior como parte integrante de uma ecologia cultural e econômica no país, observemos o Mamba Negra (já citado anteriormente), o Coletivo PegoBeco e o Valhalla Rock Bar, todos na cidade de Mossoró-RN.

Ao abordar as movimentações inerentes ao Beco, faz-se necessário pensar estas ações a partir da noção de coletivo¹⁴, que neste estudo de caso vem se relacionando com demarcações territoriais no centro da cidade.

O Coletivo PegoBeco tomou a iniciativa em ocupar os espaços públicos com o intuito de reunir-se e “promover a musicabilidade entre a geografia e arquitetura local, fatores condicionantes para ganhar visibilidade da região” (FERNANDES, 2012, p. 77), centrando-se também na preocupação de promover aos participantes uma percepção de vivência histórica da cidade. Essas práticas vêm causando alterações na urbe, áreas antes consideradas marginalizadas são agora ocupadas e agenciadas pelos cidadãos e, nessas territorialidades, quando se propicia a formação de uma cena musical, passam a existir uma experiência sensível estética, onde há a possibilidades de se construir alteridades e sociabilidades que gravitam em torno da música.

Em recente pesquisa¹⁵ constatou-se as atividades do PegoBeco como “uma referência de produção cultural diversificada”, bem como integrante da “cena musical” mossoroense ao promover “agenciamentos performáticos auto-referenciados”. Boa parte de suas ações são realizadas na Travessa Jornalista Martins de Vasconcelos, zona comercial da cidade, a Travessa, conhecida popularmente como Beco, transforma-se em um palco de movimentos de reterritorialização. A localidade tem uma carga histórica intensamente atrelada a agitações artísticas, onde se encontra o casarão histórico no qual foi fundado a União dos Artistas Mossoroenses.

¹⁴Aqui, utilizamos a noção de coletivo empregada por Herschmann (2013) ao identificá-lo como categoria nativa, largamente utilizada no universo da música e da cultura (especialmente pelo setor independente) para designar o trabalho colaborativo e solidário (das redes), que é realizado de forma mais ou menos engajada pelos atores sociais, buscando alcançar resultados individuais e coletivos, mercantis e não mercantis.

¹⁵Para mais detalhes pode-se visualizar a monografia (link abaixo) “Cenas musicais em Mossoró: Uma análise da revitalização do Beco dos Artistas”, de Bany Narondy (2014) do curso de Comunicação Social da UERN. A pesquisa também integra o projeto de pesquisa “MÍDIA, MÚSICA E CIDADE: Cenas, gêneros musicais e suas paisagens sonoras na cidade de Mossoró/RN”. <http://www.uern.br/controladepaginas/depto-comunicacao-social-producao-discente/arquivos/0301cenas_musicais_em_mossoro_uma_analise_da_revitalizaa%E2%80%A1ao_do_beco_dos_artistas.pdf>

A Travessa/Beco está localizada ao lado de um dos primeiros teatros da cidade, o Lauro Monte Filho, cingindo ainda mais a atmosfera cultural. Porém, dada as condições que se alastraram pelo patrimônio histórico esquecido, o Teatro foi interdito pela Defesa Civil por ter sua estrutura danificada, e no ano de 2012 foi dada ordem de reforma¹⁶ vinda do Governo do Estado, no entanto a obra, por mais de uma vez, foi abandonada e o teatro esquecido. Depois do deslocamento de todas as atrações para Teatro Municipal Dix-Huit Rosado, no centro do Corredor Cultural, o Lauro Monte foi, aos poucos, deixado de lado, juntamente com parte da dimensão simbólica do Beco dos Artistas. O Beco tornou-se assim um local marginalizado e, conseqüentemente, terminou sendo visualizado por parte da população como um espaço inseguro.

A Travessa assim permaneceu até meados do mês de junho de 2013. Foi quando, contagiados com as manifestações que ocorreram em todo o país, um grupo ligado ao movimento estudantil¹⁷ criou o “Coletivo PegoBeco”. Em julho do mesmo ano, o Coletivo inicia modificações estéticas na Travessa, principalmente através do grafite, buscando conectar-se a um território ligado a arte ao propor uma nova configuração do uso das áreas já ocupadas por atividades comerciais.

Foi esquematizado um ato de ocupação do espaço, agenciando a música, a poesia, dança e outras formas de expressão, além de originar o debate político ideológico com forte apelo às causas sociais. A receptividade foi tão positiva que a organização começou a planejar a execução de mais intervenções e promover publicamente as causas do movimento estudantil, do feminismo, da reforma política e também a retomada das obras do Teatro Lauro Monte Filho. Podemos observar tal dinâmica em conversa com um dos responsáveis pela organização do Coletivo PegoBeco, Ângelo Patrício:

O Beco de uma forma mais ampla já tem uma carga histórica voltada para as artes, deve fazer 100 anos. Quase um centenário dessa carga histórica, desde a criação da União dos Artistas, tanto é que quando a gente ocupou o espaço é porque ali era a porta de entrada das União dos Artistas. [...] Foi uma coisa que, quando começou, a gente não sabia o que ia se tornar, ela maturou de jeito muito natural, a gente tem uma forma de enxergar o Beco como nosso lugar, essa transformação também transforma as pessoas. Eu posso dizer que nesse ano que eu passei ali dentro, subindo em poste, esquentando a cabeça e fazendo as pazes pra poder organizar aquilo ali, como o próprio Beco teve sua maturação e as pessoas que o

¹⁶ Matéria disponível em <<http://www.defato.com/noticias/6186/estado-comeca-reforma-do-teatro-lauro-monte-filho-nesta-terca-feira>>, último acesso em: 10 de julho de 2015

¹⁷ Os integrantes do movimento estudantil integram: O Diretório Central dos Estudantes das Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN) e outras instituições de ensino da cidade

ocupam também. Quando vemos que um lugar muda as pessoas, ali deixa de ser uma coisa simples ou pequena¹⁸

Durante a observação das intervenções constatamos um conjunto de rotinas e práticas que gravitavam em torno do espaço público do Beco dos Artistas. Em sua maioria, o público do Beco é jovem¹⁹, engajados em movimentos sociais e vinculados ao núcleo do movimento estudantil de Mossoró. As reuniões de intervenção no espaço são decididas em conjunto no grupo aberto do *Facebook*²⁰ e realizadas por pessoas responsáveis pela sua organização.

Referindo-se à música especificamente temos, a partir de alguns depoimentos, como um dos principais momentos das manifestações do Beco. Momentos em que a multiplicidade de inúmeras expressões musicais tornam-se presentes nas intervenções, captando o Beco como uma esfera dinâmica de gosto que apresenta um fluxo intenso de informações e produções. Ao colocar a perspectiva de produção, pontuamos as atrações que passam por lá com característica principal de uma retomada da música de rua. Identificamos o que Herschmann e Fernandes caracterizam como pontos de “ativismo musical de rua”. Em suas investigações a “música de rua vem sendo defendida pelos atores como uma prática ‘libertária’ que pode tornar mais acessível a experiência musical aos músicos e consumidores” (2014, p. 3-4)²¹.

Mesmo com intervenções públicas de estruturação dos espaços voltados ao entretenimento e consumo a ocupação do Beco surge de forma desconectada de tais ações governamentais, como apontamos anteriormente, chamando nossa atenção ao demarcar suas territorialidades e apresentando novas formas de habitar culturalmente a cidade. O entendimento dos atores (mesmo carente de um jornalismo cultural que nomeie e acompanhe este fenômeno na cidade) é de atuarem dentro de uma automeada “cena musical/cultural”. Assim, como ocorre também com parte dos frequentadores do Valhalla.

O Valhalla Rock Bar é o principal espaço da cidade para se ouvir *Heavy Metal*, conversar em meio a cadeiras e mesas dispostas na calçada e na via pública (pois o bar tem espaço físico limitado, restringindo-se a poucos metros quadrados, suficiente somente para dois banheiros, um curto balcão, dois freezers e, como não poderia deixar de faltar, uma

¹⁸ Entrevista concedida aos autores durante o mês de junho de 2014.

¹⁹ Neste caso específico utilizamos o termo “jovem” como sinônimo de jovialidade cronológica.

²⁰ Link do Coletivo PegoBeco <<https://www.facebook.com/groups/193966140771597/?fref=ts>>, último acesso em 21 de julho de 2015.

²¹ Herschman e Fernandes (2014) também apontam que estas iniciativas de se postar no espaço público para a realização dos concertos acarreta numa diminuição de dependência a determinados agentes intermediadores da música – gravadoras, empresas de comunicação, empresários etc.

televisão conectada a internet transmitindo via Youtube e, ao gosto do cliente, músicas predominantemente da cena do metal).

Alguns pontos nos movem e nos inquietam quando nos referirmos a este bar. Com dez anos de atuação de forma contínua na cidade e “restringindo-se²²” apenas a bebidas e música o Valhalla é o principal representante e ponto de encontro para vendas de ingressos e organização de shows da região. Neste caso vale ressaltar o que Straw (2012) aborda ao se referir o quanto é importante observar o papel destas “instituições de nível mais baixo, como bares, lojas, locais de criação de redes por meio das quais as práticas musicais e as pessoas circulam (2012, p. 3)”.

Temos, desta forma, um bar que consegue se configurar como um foco contra-hegemônico cultural, mantendo em prática um determinado protocolo ético dos melômanos - neste caso específico - do *Heavy Metal*, ou seja, um território de práticas gestadas em torno da música, que ao mesmo tempo consegue agregar e partilhar possibilitando oportunidades de se ultrapassar as barreiras do “estar junto”, mas também dos “aspectos políticos em torno daquilo que é reconhecido como música, como música de qualidade ou como não-música” (JANOTTI, 2014, p. 16). A priori e de maneira um tanto simplista podemos detectar dois movimentos paradoxais que se complementam e dialogam para a constituição das territorialidades do Valhalla – o dissenso e o consenso. E todos eles envolta do processo simbólico de poder, das marcas do vivido e do valor de uso (que vem à tona também em boa parte das vestimentas – camisetas pretas, que constituem em um dos códigos de diálogo no grupo).

Assim como as cenas musicais dialogam constantemente com o fenômenos comunicacionais global e local, podemos observar, nestes dois exemplos citados neste trabalho – O Beco e o Valhalla - algumas características que os levam a transitar em esferas próximas as cenas musicais das grandes metrópoles.

Nesse sentido, é possível identificar tais movimentos de afirmação como uma forma de reconhecer as cidades medianas como campo para o surgimento de manifestações periféricas em sua forma, mas cosmopolitas em intenções e conteúdo. É a nossa tentativa embrionária de ampliar o mapa do que se visualiza de cenas musicais para além das capitais. É um esforço em observar o papel destas pequenas instituições e conhecer o deslocamento, pelo menos por um curto intervalo, do que se configura como “centro” e

²²Optamos em destacar a palavra “restrição” na tentativa de contrapor à necessidade mercadológica de inovação e de sofisticação do mercado de entretenimento, gastronomia e de bebidas.

daquele que pode vir a se configurar como “periférico”, instigando a pesquisa a tais relativizações culturais e remapeamentos.

Referências bibliográficas

AMARAL, Adriana. Apontamentos Iniciais Sobre a Cena Witch House: a viralização de um subgênero e suas apropriações. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. São Paulo, Editora 34: 1992.

FERNANDES Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael. **Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em cena**. São Paulo: Anadarco Editora, 2012.

_____. **Ativismo musical nas ruas do Rio de Janeiro**. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.

HAESBAERT, Rogério. **Viver No Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2014.

HERSCHMANN, Micael. **Balanco das dificuldades e perspectivas para a construção de uma cena musical independente em Niterói no início do século**. In: XXI INTERCOM – Sociedade Brasileira De Estudos Interdisciplinares Da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação. Manaus/AM – 4 a 7/9/2013.

JANOTTI JR., Jeder. ARE YOU EXPERIENCED?: experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea, comunicação e cultura**, Salvador, vol.10 – n.01, p. 116-128, 2012.

_____. **Rock me Like the Devil: A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2014.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal - Music and culture on the edge**. New York, Berg: 2007.

PRYTHON, Angela. A cidade e o mangue: a constituição da cultura pop recifense nos anos 90. **XXVII Encontro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2005. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1476-2.pdf>>.

SÁ, Simone. Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades. In: **Comunicação e Estudos Culturais**. GOMES, Itânia; JANOTTI JR, Jeder. Salvador: Edufba, 2011, p.147-161.

STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**. Vol. 5, n. 3, 1991.

_____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). **The subcultures reader**. New York: Routledge, 1997.

_____. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista E-Compós**, Brasília-DF, v.15, n.2, 2012. Entrevista a Jeder Janotti Júnior.

_____. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.